

寸 松 庵 色 紙 考

金 川 寿 治

古筆の色紙形のうち、伝紀貫之筆寸松庵色紙、伝小野道風筆継色紙、伝藤原行成筆升色紙を古來色紙の三絶と稱して改重されてゐる。

古い色紙が世に見出され愛玩されるようになったのは、茶道との關係に於て最も深いものがある。足利義政の東山時代から、茶道の隆昌に伴つて、茶室の裝飾用として古筆が盛んに使用せらるるようになった。

継色紙にしても、升色紙にしても、或は小倉色紙にしても、それぞれにその形と内容が、茶人の好尚に適し茶人から尊重されるだけのやかましい伝來を持つてゐるのである。

寸松庵は、もと京都紫野の大徳寺竜光院の境内に、古田織部の門人で、武家の茶人である佐久間將監眞勝（從五位下大膳亮勝の男、織田信長の家臣、慶長十九年—一六〇四年—六月二十三日伊予守に任ぜられ、寛永十九年—一六四二年—十月二十三日歿、年七十三、法名は正応院山隱宗可居士）が営んだ茶室の名稱で、前庭一面に小松を植え並べていたところから名づけられた。寸松庵鐘銘によると、今の寸松庵の跡というのは、將監が移建するために求めた地で

あるが、彼は寛永十九年急用を帯びて江戸に帰り、そのまま病歿したので、その室の祖清尼が遺志をついで建立したところである。

この色紙は、竜光院当時に、將監が江月和尚を介して烏丸光広から得た四季の歌十二葉をいうのであるが、その後新築に移され、故人愛玩の遺物として、一枚毎に扇面形の圖を添えて帖に貼つて保存され、寸松庵色紙と呼ばれるようになったのである。その後寺は衰頽し、この色紙もついに散佚を見るようになったのである。しかるにこの色紙が茶人間に喧伝されるにつれて、もと光広が求めていた堺の南宗寺にあつた残りが、つぎつぎに出てきて、今日では既に三十二葉の同類の色紙があらわれている。

元の帖は現在名古屋の富田重助氏に所藏されているが、これに貼られていた十二葉のうち、「わがせこがころもはるさめふることにのべのみどりはいろまさりける」「しものたてつゆのぬきこそもろからじ山のにしきのおればかつちる」「おくやまにもみぢふみわけなくしかのこみきくときぞあきはかなしき」「ほとよぎすながなくさとのあまたあればなをうとまれぬおもふものから」「しらゆきのところもわかずふりしけばいはほにもさく花かとぞみる」「たがた

めのにしきなればか秋ぎりのさほの山べをたちかくす寛」の六葉（今は諸家に分蔵）は扇面形がついているので、この色紙を通じて宗可居士と寸松庵をしのぶことが出来る。

この色紙は、ことごとく了佐の極である。しかも大極になつていて、「紀貫之御真蹟」と題書してあるのは、よほどの自信を持つていたか、あるいは光広に師事していた関係から特別な指示を受けたものか、いずれにしてもこの色紙の世に出た時は、好事家、教寄者に喧伝されたことを思わせる。了佐は縁に干支を記さなかつたから、その分割年時は明かにし難いが、鴻池氏旧蔵の「いろもかもおなじむかしにさくらめどとしふるひとぞあらたまりける」には「寛永十三年小春上旬」と了佐の折紙が添えてあるから、南宗寺から出たのはこの前後数年の間であらうと推定される。

由來茶人は伝來を尊重する。それは遺物によつて、故人を偲ぶというゆかしい精神から発しているもので、このように由緒を持つ寸松庵色紙を茶人の立場から厳密にいえば、狩野愛玩の十二葉だけを寸松庵色紙と呼ぶべきで、他のものはみな寸松庵類色紙、あるいは南宗寺色紙とでもいうべきであらう。

現在縦十三釐内外、横十二・五釐内外の色紙形であるが、もと六半の粘葉本であったものと思われる。それは森川氏所蔵の「しらつゆのいろはひとつをいかにしてあきのこのはをちよにそむらむ」の

色紙には、左文字で「秋かぜのふきにしひよりおとは山みねのこずゑもいろづきにけり」の歌が写っており、藤田氏所蔵の世之の歌もはやぶるかみのいがきにはよくずも秋にはあへずうつるひにけり」と原氏所蔵の忠岑の歌「あめふればかさとり山のみもちはゆきかふ人のそでさへぞてる」が互に写り合っているのは、もと帖であったからである。ことに「ちはやぶる」と「あめふれば」は古今集で隣り合っている。

平安時代の作品で何々色紙と名づけられているものは、いずれも冊子本、または卷子本書写のものを、後世色紙形に切断したものである。

歌は古今和歌集の四季の歌の中から抜き書きしたもので、四季以外のものは一葉も伝わっていない。今日伝わっているのは、春の歌九葉、夏の歌二葉、秋の歌十九葉、冬の歌二葉計三十二葉である。他に複写は存しているが行方不明のものが一葉ある。

古今集の排列順序によると、隣り合った歌七例を見出せるので、あるいは四季の歌全部を書いたのではないかとの説もあるが、この料紙のから紙は当時としては甚だ貴重な渡來もので、また内面書写の点など考え合わすと、その使用量から推しても、この説を直ちに首肯することは出来ない。

料紙は、白、薄緑、黄丹、薄茶色などの中国から渡來のから紙で

いずれも布目が打たれてある。文様は、雲母刷または蠟刷の亀甲、鳳凰、丸から草(二種)、格子、雲鶴、から草、牡丹から草(二種)、桐生から草のほか、花木草虫などを自由な形式で扱ったものが見られる。中でも草花に蜻蛉のものなどは、本願寺三十六人集のから紙の秋草を扱ったものの粉本を思わすものがある。この種のから紙は古筆中に類が少く、木阿弥切にある桃の折枝にくらべると、この方はよほど生な感がある。

この具引文様入料紙が、時代を経るにつれ、具が剥落して地色を表わし、または亀裂を生じ、その間に墨痕淋漓とした鮮妍秀麗な仮名文字が、情の流れに従って意の赴くまま自由に散らされている姿は、観る者の魂を奪い去るの感がある。

書風は典麗高雅、気品の高邁なことは、数多い古筆中でも比肩するものがないと思われる。正しい字形のうちに、無限の変化を含み流暢にして力を失わず、おのずからなる連綿のうちに、強い転折を見せていて絶妙というべきである。これと書風を同じくするものに関戸本古今集があり、また木阿弥切にもこれを見ることが出来る。

この色紙は、一紙に歌一首を散し書きにしているが、歌の作者の書いてあるのと書いてないのがある。一首を料紙の全面に配して、荻手に書いた極く自然な感じのものが多いが、この中には高低錯落の面白味のあるもの、また最後の行を一字にして全体の調子を引き

締めた独創と思われるものがある。この外料紙の右方に片寄せて左方に余白を広く取り、また上方に寄せて下方を余白にしているものもある。更に上の句と下の句を左右二群に分けて書いたもの、上下二段に書いたものなどすこぶる変化を極めている。このように一つの形式にとられず筆を進め、どの一つを見ても常人の企て及ばない至純至高の世界を現出しているのであるが、四・五行の散し形式が最も多く現存三十二葉中二十七葉までがこの形式である。この形式が作者の最も得意とする形式であり、且つその好むところもそこにあったと思われる。以上の書写形式のいずれを巧拙と連断することが出来ないにしても、矢張り四・五行書きに大きな魅力を感じる。

この色紙の散しは、散し書きを文字通りの散しと解釈する人にとっては、単調平凡で食い足りないであろう。しかし散しというものを一紙深く掘り下げて考える人にとっては、この色紙の持っている深遠で周到な感性と手腕に驚嘆せずにはおれないであろう。

この様式の特徴としては、始めは垂直に置かれているが、行が移るに従って次第に右に傾き、その延長線が下方の一点に集ること、あたかも扇の折目が要に集中されるようで、全体の統一をはかっている。

連綿書写の場合、上の文字の中心に次の文字の中心を合わすように書いて行けばこの一行は垂直になるが、このようにするには、連綿線や次の文字の第一筆を上の方の字の適当な左下にもって来るよう

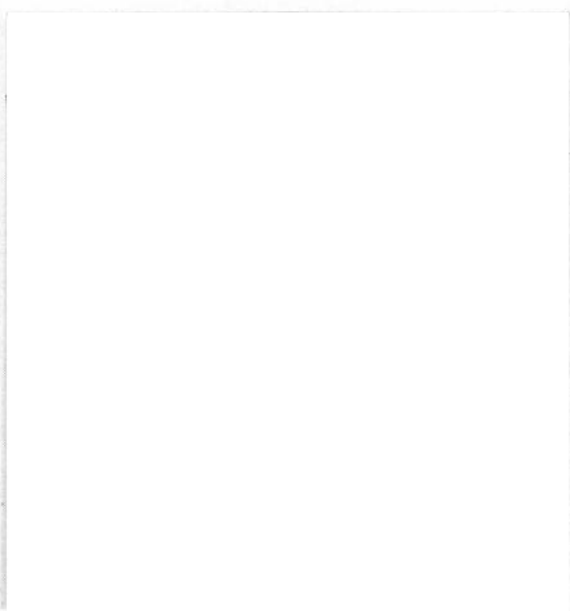
けられた字が上の字の中心に合わないで、右下へ右下へと移行して行脚は右寄りとなる。寸松庵色紙の筆者は、連続の角度が垂直に近い角度を持つ性格の人であることと、相当自由に書いたので、このような傾斜した行が出来たのではないかと思う。

次の図版、忠岑の歌でも「さととは」「秋こそ」「わひし」「けれ」「ねなくに」「めを」「さまし」「つゝ」など右へ右へと傾いていく。このように右に傾くのが果してよいことであろうか、行といえばたいてい真直に下がるのが吾々の常識である。しかるに曲った行や倒れかかった行になぜ関心が持たれるのか、曲ったからよいとか傾いたから直ちによいとかいうのではない。曲げようとして故意に曲げたり、傾斜させようとして無理に傾けたり、そのわざとらしい意志のはっきり見える作品は、きざで決してよいものではない。それがいかにも自然で必然的にかくなつてこそ、面白くなつて来るのである。そこにはじめて自由が開かれ変化が生じ、感興を深めることになるのである。

意識して書かなければならない場合が相当多い。ところがこのようなことに意を用いないで自由に続けた場合、次の字は適当な左下に行かぬうちにすなわち中心より右下に書かれ易い。これが假名連綿の自然の姿である。また人によっては、連綿する角度が比較的垂直に近い場合がある。このような傾向のある人の書かれたものは、続

吾々が道を行く時、行けども行けども一直線の道を歩くのと、少し時間はかかっても、行手が見えつ隠れつする曲つた道を歩くのと、どちらが飽かずに面白く旅を続けることが出来るかを想い起せば、自然にうなずかれることと思う。これはひとり寸松庵色紙ばかりでなく、継色紙においても見られることで、ことに継色紙のような散し書きでは、行が右に傾くことによつて左側に発展の余地を残

すこととなり、次から次へと変った景色が展開されて行くようである。寸松庵色紙は一行全体が倒れているが、古人の書いた名筆を見ると、一見垂直のようでも右に傾いては



中心に戻り、又傾いては元にかえる。つまり一行の中心は左右に動きながら一行全体として垂直に見えるのであって、それでこそ一行というものは単なる一字々々の羅列でなく、形で生まれ、連綿で結

ばれ、受けては譲り、呼んでは答えるという風に有機的な組織であると言い得るのである。

次にこの筆者の持つ連綿方法の特色を拾って見ると、「さ」「秋」「に」「の」などの末筆から次の文字へ続く手法は、一つの定石ともいふべきものであって、右下に向って強引に食い下がる線は、やがて強靱なバネによって跳ね上ろうとして急転直下したり、あるいは「ねな」「なく」「めを」のように跳ね上る力を、そのまま左に猛烈な勢を以て送り入らざりして、緩急自在な手腕を見せている。

また「ひ」の末筆を大胆に投げたかと思うとピタッとストップして「し」に切り替えるあたり、実に活殺自在、常人の意表に出ている。その他横線の角度を見ても「山」「さ」のように右上下り右下りを巧妙に取扱って、活躍のうちに安定を失わない落付を蔽しているし、「そ」に見るように直線のかと思えば恐ろしい弾力性を發揮する等、線そのものにも大胆な変化を所々に表わっている。

更に次掲の所謂散し書きの言葉について考察するに、これは二集団構成になっている。上の句が稍下部に位置しているが、字数の関係もあり主部を形成し、「ふみわけて」を主柱として三角形をなしている。「ふ」「さ」「も」「は」を結ぶ直線上に四字が揃わないで、多少の凸凹があることは、余韻を残すもので動的な含みを持っている。この四字が完全に斜線上に揃っていると、余韻を伴わぬ浅いものとなり、和らぎを欠き静的となる。

下の句は第一群より稍上部に対応する場所を占め、その頭部より左側へかけてなだらかな弧を描き、ほぼ菱形となって上の句に呼応している位置は一分の狂いもない。こうして二群全体を円形にまどめている。それは書き出しから計画されたと見るべきで、「ふ」の字の右下に張り出して「み」「わ」を書き、ことに「て」の収筆に余韻を持たせて、脚部の円形と中心へのまどめに働かせている。脚部の「む」「ち」「の」「ら」はそれぞれ形を稍小さく、互に構成の邪魔をしないようにひきしめ協力している。この収束は心にくい程の心やりである。

行尾の「ら」「の」「ち」「む」「て」を結べば緩やかな曲線となる。これは「ら」の収筆によって決定づけられたもので、この曲線により二つの群が統一されている。尚第二群の（ロ）の収筆は（イ）に呼応して一つになって、第一群の（ハ）に相對している。ここが上下句二者交渉の場である。

二集団に狭まれた空間の稜線は、起収筆の織りなす綾と、直線的な構成から醸し出されるものが交錯して糸を引いたような感じを受ける。この空間（A）は楔形をしていて、尖端は（ハ）のあたりにあり、ここから何物かが、放出されて上に向っているような感じを受ける。

「し」を頂点とする三角形の空間（B）は、何物か上方に集り下方に放出されるように感ずる。この作品の構成上（甲）のところ

同じようなことは第一行下部の欠所についても言える。ここを完全に補っては全く妙味がなくなる。妙味はあらわなものにあるのではなく、観者をして補充の余地を残し、作者の求むる結果に、観者の心によって補充されて行く、所謂完全を希う不完全さに面白味があるのである。

に、すべてが集合しここに空間の生命もある。

更に左方の空間（C）は、左に進む余地を感ずる。吾々の横に進む心持を導く空間である。ここに嚴たる一字一行があれば、吾々の眼はここにとまり次に進まんとする氣力が殺がれる。

尚第二群「て」「し」の連綿は、不即不離の珍らしいもの、「見ながら」の右に傾くのは主部に靡く体勢で、このような場合の技法の一つである。

寸松庵色紙の筆者は、前記の通り了佐の極によって紀貫之と伝えられる。しかし貫之は平安初期の終頃の人（八六一年—九四六年）で草仮名発達史の上から考えると、この時代にはこの色紙に見るような完成された仮名は、まだ出現していなかった。恐らく藤原定家庵の土佐日記に見るような仮名の域を出なかったのではないかと思われる。草仮名の完成を見たのは、藤原行成（九七二年—一〇二七年）を中心とした平安中期と見るべきで、こうした見地からこの色紙の筆者は、平安中期の能筆家と考えられる。この色紙を貫之の書とする証左は一つもなく、その書風は卿の書と称せられる高野切、名家々集切、貫之集切と異り、また定家庵の土佐日記とも全然通じるところがなく、かえって貫之よりかなり後の書写にかかる関戸本古今集の書風に類似している。